
L'histoire, les langues et Dieu

Une trilogie de Nurith Aviv

Catherine Coquio

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/elh/1986>

DOI : 10.4000/elh.1986

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2019

Pagination : 161-170

ISBN : 978-2-271-12967-3

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Catherine Coquio, « L'histoire, les langues et Dieu », *Écrire l'histoire* [En ligne], 19 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/elh/1986> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1986>

Tous droits réservés

L'histoire, les langues et Dieu

Une trilogie de Nurith Aviv

« Quant à nous, nous vivons à l'intérieur de notre langue, pareils,
pour la plupart d'entre nous, à des aveugles
qui marchent au-dessus d'un abîme. »

Gershom Scholem, Lettre à Franz Rosenzweig (1926)

Depuis une quinzaine d'années, la réalisatrice Nurith Aviv mène une fascinante exploration des langues humaines qui en 2011 a pris l'allure d'une trilogie : *D'une langue à l'autre. Misafa Lesafa* (2004), *Langue sacrée, langue parlée* (2008), *Traduire* (2011¹). Trois films au cours desquels une dizaine de locuteurs, toujours filmés chez eux, dans leur lieu de travail et de vie, parlent chacun de *ses* langues, perdues et trouvées ou redécouvertes, des chemins croisés qu'elles ont tracés en eux, de la « passion d'amour » qui les a fait s'installer dans cette zone « entre » les langues, devenant écrivains, poètes, traducteurs, slameurs, chanteurs, philologues, exégètes. L'ensemble du cycle compose une forte méditation polyphonique sur l'arborescence et le voisinage intime des langues dans l'histoire, sorte de portrait dansant de l'humanité parlante. Il séduit par la tension que créent

la maîtrise d'une forme sérielle et hiératique, traitée comme un thème avec variations, et l'ardente boule de feu qu'on sent s'agiter dans ces corps et paroles très cadrés.

En 2018, ce cycle s'est agrandi d'un film consacré cette fois aux « langues des signes », celles qui ne sont ni écrites ni vocalisées, mais « signées » par les sourds et malentendants et leurs proches : *Signer* prolonge ce cycle des langues humaines qui semble sans fin, et qu'avait ouvert en amont un autre film encore, par quoi tout avait commencé : *Vaters Land. Perte* (2002), consacré à l'Allemagne en mal de « pères » juifs, discret rituel de deuil en forme de traversée de Berlin, la ville natale du père. Ce film fut le point de départ d'une vaste exploration de la vie des langues. Peu après, Nurith Aviv avait tourné en Côte d'Ivoire *L'Alphabet de Bruly Bouabré* (2004), petit film consacré

à l'invention d'une langue pictogrammatique par Frédéric Bruly Bouabré qui, frappé par une illumination le 11 mars 1948, désirant « trouver sur la scène de la vie humaine une écriture spécifiquement africaine », décida de coucher par écrit la culture bété, puis le monde². La vie des langues apparaît en outre dans d'autres longs métrages où elle jaillit au premier plan, comme si elle reprenait ses droits après s'être endormie dans un coin. C'est le cas dans *Annonces* (2013), qui évoque la maternité à travers le propos de femmes étrangement savantes, entre récit intime et leçon d'exégèse. C'est le cas encore dans *Poétique du cerveau* (2015), où des chercheurs en neurosciences racontent leurs découvertes sur la mémoire, la conscience, l'apprentissage du langage et des gestes humains. De sorte que l'œuvre entière ressemble de plus en plus à un faisceau lumineux ou à une constellation, érudite et rêveuse, reliée par le thème des langues dans le temps humain. Ces langues vivent dans l'histoire, mais elles *résistent à l'histoire* en faisant irrésistiblement revenir à l'enfance : celle de la réalisatrice, et celle des humains, qu'incarne chaque ronde des locuteurs.

Je ne parlerai ici que des films directement consacrés aux langues. La succession des monologues ressemble à un relais de récitatifs, ponctué à l'image par les leitmotivs de la maison et du train, de la fenêtre et de la porte, de l'arbre et de la pierre, du ciel et du vent, de la mer et de l'île. Cet idiome visuel rythme l'approfondissement de chaque site de pensée et compose un paysage ressemblant et changeant, jamais pittoresque, mais fortement paraphé par l'autoportrait de chacun dans sa maison, son refuge, sa tanière : foyer qu'une parole embrase

d'un récit de chocs et de joies, d'eureka et de rêves. Car pour chacun dans ses langues il y va clairement du sens de la vie, de *sa* vie. Mais dans ce matériau des vies ardentes, une histoire collective se dessine, longue, peut-être infinie, en même temps que du creux des maisons une parole pensante ouvre l'espace abyssal des langues, fait de paysages escarpés. Fortement ancré dans l'histoire, ce cycle traite du temps historique en traitant *des* langues, ou plutôt des manières dont on peut exister en jouant avec leur pluriel. Il compose ainsi un imaginaire polyphonique des langues, un puissant paysage mental.

Ce traité des langues du monde tient aussi de l'ego-histoire : la réalisatrice compose sa biographie avec une constance elliptique, faisant saisir par éclats, images et phrases liminaires ou furtives le noyau d'une histoire familiale mobilisée dans son rôle d'ouverture symbolique à l'histoire collective. Nurith Aviv est née le 11 mars 1945 à Tel-Aviv de parents qui s'étaient rencontrés et mariés en Palestine en 1943, l'un venant de Berlin, l'autre de Prague, sous le signe d'un sauve-qui-peut-la-vie en temps de Catastrophe. Sa réflexion part donc de « sa » langue, l'hébreu, et de « son » pays, Israël – pays auquel elle avait auparavant consacré deux longs métrages à charge plus politique³ –, pour interroger ce qu'est pour chacun *son pays* ou *sa langue*. Cette méditation sur les langues, qui sans cesse revient à la question vive de la langue maternelle, a pris naissance dans le va-et-vient entre Israël, où elle est née, la France, où elle vit, et l'Allemagne, où elle a de très grands amis. L'une des originalités du cycle est qu'Israël y est à la fois un *terrain* d'investigation, un *objet* de pensée, et un *prétexte* pour se

déployer dans un espace plus vaste : d'abord parce que l'expérience linguistique des Israéliens renvoie à celle d'une diaspora européenne, ensuite parce que chaque film touche aux manières dont les êtres humains vivent et pensent leur existence linguistique dans l'histoire. Une histoire individuelle et familiale qui traverse d'emblée les frontières nationales, mais qui questionne toujours ce qu'a été et sera la nation israélienne, avec un mélange d'angoisse et de détermination différent selon les locuteurs.

La trilogie fait donc penser le langage humain à *travers le cas israélien*, idéalement *exemplaire* des pratiques d'entre-langues qui constituent le fil continu du cycle, mais aussi *atypique* du fait de son lien historique avec le génocide nazi et la création de l'État d'Israël, qui a produit cet événement unique : le réveil d'une langue endormie durant des siècles, transportée d'antiques textes sacrés dans la vie présente. Démarche volontariste, éminemment politique : l'idée de Ben Yehuda, né Eliezer Perelman en Lituanie, venait compléter celle du viennois Theodor Herzl. Le prologue de *Langue sacrée, langue parlée* relie ces deux événements à l'invention du cinéma (dont le cycle trace la préhistoire en filigrane) et de la psychanalyse, citant Freud écrivant à Einstein : « Il me semble plus raisonnable qu'une patrie juive soit établie

sur une terre moins chargée historiquement. » Mais l'histoire a donné le dernier mot à Ben Yehuda qui, évoquant un rêve fait à Paris en 1879, raconta qu'à minuit, après avoir lu un article de journal sur la future libération du peuple bulgare, il entendit une « voix étrange l'interpeller : "Que revivent Israël et sa langue sur la terre ancestrale !" » D'archive sacrée, temple de substitution et refuge dans l'histoire du Galut (Exil) et de l'Hurban (Catastrophe), l'hébreu est donc devenu la langue d'un État-nation gagné par les armes : l'instrument d'un ancrage territorial impliquant une domination politique et culturelle, mais aussi une altération de la langue dominante elle-même, la sécularisation prenant un tour transgressif, pour certains sacrilège, avec cette contradiction dans les termes que fut le messianisme sioniste.

Ce transport complexe du sacré au profane est l'objet central de *Langue sacrée, langue parlée*, mais il irrigue l'ensemble de la trilogie, l'hébreu étant sa langue majeure – même si la voix de la réalisatrice fait entendre tout au long le français. Je vais tenter de tracer la courbe lumineuse que dessine la succession des films, montrant comment le pluriel des langues vécu de l'intérieur de pratiques poétiques fait à la fois « dissoudre le mythe dans l'histoire » (Walter Benjamin) et résister à l'histoire.

D'une langue à l'autre : arrivées, retours, défis

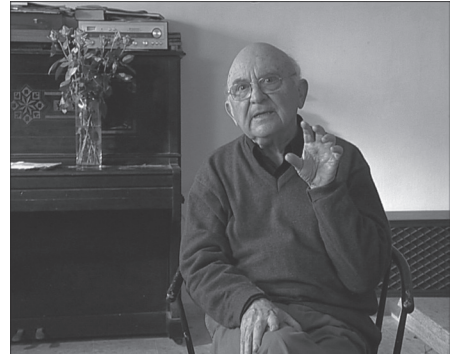
Le premier des trois films, *D'une langue à l'autre*, évoque le douloureux apprentissage de l'hébreu par la deuxième génération des Juifs et Arabes de Palestine/Israël, et le

retour ou la persistance de la langue refoulée. La plupart des Juifs exilés sont nés pendant la guerre de survivants du génocide. Arrivés d'Europe ou d'Orient dans les années 1940-1950,

ils sont venus du russe, du hongrois, de l'arabe marocain ou irakien, de l'allemand, du français, tandis que les natifs palestiniens ont vu l'hébreu leur « tomber dessus », comme dit l'un d'eux. Haïm Uliel, par exemple, chanteur venu du Maroc, raconte la honte de découvrir son accent arabe, sa fuite vers l'anglais dans le rock, et le retour à l'arabe marocain mêlé à l'hébreu, mélange plus chaud et « sexy » pour les fêtes.

Le temps ralenti devient autre quand nous parle la voix chuchotée du romancier Aharon Appelfeld, tandis que la caméra caresse du regard des forêts : il raconte, lui, l'enfance à Czernowitz, la langue maternelle allemande, le yiddish des grands-parents et le ruthénien des servantes, l'explosion de ce monde avec la guerre, l'errance de l'orphelin dans les forêts d'Ukraine, la vie avec les voleurs, l'arrivée en Palestine en 1946 à treize ans, plein de langues sans en parler aucune, l'apprentissage pénible d'une langue « surgie des sables » dans un pays « tout entier idéologique », qui commandait d'oublier. En réponse, l'écrivain apprit le yiddish, langue dans laquelle il avait vu mourir tant de petites gens, chargée aussi de supplanter la langue des assassins. Le romancier dit le trouble de faire parler ses héros allemands ou autrichiens en hébreu, langue devenue sa deuxième langue maternelle, mais vécue comme fragile et précaire, réclamant une veille contre tout ce qui dans la nuit peut la défaire. Après lui, une poétesse, Haviva Pedaia, à qui ses parents venus d'Irak avaient transmis la langue arabe en même temps que la mystique juive, évoque sa navigation entre deux « essences » reliées par un « point

Droits réservés



Aharon Appelfeld.
Nurith Aviv, *D'une langue à l'autre*, 2004.

aveugle » ou une « zone d'oubli », mais aussi le dédoublement de l'hébreu : langue messianique que légua le grand-père, fils d'un grand kabbaliste de Bagdad venu vivre à Jérusalem, et langue militaire de l'État, qui dessèche et défigure les mots (et rend sinistre le mot « purification »). C'est encore l'image du « point » qu'elle utilise à propos de sa poésie, qui dut commencer au « point d'amnésie » issu du refoulement paternel de l'arabe, et chercher la faille par où faire surgir une « langue du cœur » qui serait aussi celle de la prière et du chant oriental.

Deux Palestiniens nés en Galilée s'expriment ensuite – en hébreu : Salman Masalha et Amal Murkus, dont le

Droits réservés



Haviva Pedaia.
Nurith Aviv, *D'une langue à l'autre*, 2004.

rapport à cette langue est marqué par l'ambivalence, amertume et défi à la fois. La seconde, actrice et chanteuse, formée dans une école juive de Ramat Gan, dit son désir d'être avant tout une artiste, mais aussi sa colère à voir les Israéliens négliger sa langue. Le chant arabe qu'on entend ensuite exprime une plainte babélique (« Je lui ai parlé en arabe, il m'a répondu en turc. [...] À qui parler en turc ou en allemand ? »). Le film se clôt⁴ avec Daniel Epstein, rabbin et philosophe français né en 1944 dans un camp de réfugiés de parents qui fuyaient la France occupée : lui a choisi Israël pour des raisons religieuses, mais il se sent « ballotté » et courant toujours « d'une langue à l'autre », « battement de cœur » devenu le « défi de sa vie ».

« Misafa Lesafa » : on reconnaît le titre du film, dont les tout premiers mots, portés par la voix de Nurith Aviv, avaient donné le ton de ce non-savoir en posant la grande question liminaire : la « langue maternelle », est-ce celle de la mère qu'entend le nourrisson et qu'on parle en famille, ou celle qu'on apprend à l'école, qu'on parle dans la rue ? Dans ce pays nouveau où les parents germanophones voulaient s'intégrer – se protégeant ainsi d'une langue natale devenue celle de « contes effrayants » – bruissaient de nombreuses langues, mais pour y exister vraiment il fallait parler hébreu et porter des « noms d'ici ». « Nurith » en est un : c'est celui, dit la réalisatrice, d'une « fleur sauvage qui fleurit à mon anniversaire » – mais en lui donnant ce nom, précisait-elle, ses parents ignoraient qu'en arabe « Nuri » signifie « ma lumière ». L'écheveau des langues d'avant fait

Droits réservés



Amal Murkus.
Nurith Aviv, *D'une langue à l'autre*, 2004.

déployer aux Juifs d'Israël une énergie retirée à l'écoute de l'arabe qui se parle tout près. Chaque « nom d'ici » où s'oublie un nom d'Europe rend sourd au « là-bas » de l'Arabe exilé ici par Babel – et pas seulement par l'État. Le film creuse ce malentendu et en tire sa lumière inquiète.

Lorsque en 2009 Nurith Aviv recevra le prix Édouard-Glissant, Glissant, après la projection de *D'une langue à l'autre* et de *L'Alphabet de Bruly Bouabré*, rappela qu'en Afrique les enfants apprenaient tous plusieurs langues, et que la démarche de Bouabré était celle de « quelqu'un dont la langue est en train de disparaître⁵ », ce qui arrive chaque jour en Afrique. *L'Alphabet* montrait qu'on pouvait agir sur une langue ; *D'une langue à l'autre* montrait qu'une langue peut « en aider et en raviver une autre » : les personnages « racontaient tous la même histoire » et les paysages israéliens étaient ceux du monde. La grandeur du film était de montrer qu'existait un « point d'absence » entre les langues, formule qu'il reprenait à la « jeune poétesse géniale » : Haviva Pedaia.

Langue sacrée, langue parlée : la sécularisation et ses « points »

Pedaia réapparaît dans *Langue sacrée, langue parlée*, consacré à un problème qu'elle avait formulé avec netteté : celui de l'hébreu comme « sécularisation inaboutie ». Pedaia évoque le conflit vécu par l'enfant taciturne qu'elle était, entre la voix qui chantait à la maison et la langue « rétrécie » déclamée à l'école, mais elle décrit son mutisme à la manière messianique, comme une « gestation de mots » sans fin : se mettre un jour à écrire des poèmes – ce qu'elle fit dans *D'un coffre clos* –, c'était « pousser un cri en prison », sortir du « nid d'oiseau » où d'après la Kabbale le Messie attend la fin de l'histoire – et Pedaia évoque alors la lettre fermée de l'alphabet hébreu *mem sofit* : ם.

Après le récit de Shimon Adaf, fils de Marocains devenu poète slameur que l'hébreu fascine en tant que langue sacrée, l'expérience des écrivains Haïm Gouri et Michal Govrin est au contraire celle d'enfants élevés dans une culture laïque détachée de la diaspora, le premier dans l'esprit des kibboutz marxistes : seul l'homme « change le cours de son histoire », c'est par sa seule action qu'il produit sa lumière. Rappelant le trouble de Levinas à voir la Bible utilisée comme un

manuel de géographie, Gouri se dit « inquiet », et cette inquiétude est moins philologique ou littéraire que métaphysique : ce propos final sonne comme un écho affaibli de la grande alarme qu'avait lancée en 1926 Gershom Scholem, dans une lettre à Franz Rosenzweig – qu'a rendue fameuse le commentaire de Derrida : écrivant à l'auteur de *L'Étoile de la Rédemption* (1921), Scholem, qui enseignait depuis peu la mystique juive à Jérusalem, assimilait la sécularisation politique de l'hébreu à une Apocalypse que le pays aurait à payer : « Un jour viendra où la langue se retournera contre ceux qui la parlent. [...] Ce jour-là, aurons-nous une jeunesse capable de faire face à la révolte d'une langue sacrée⁶ ? » Lorsque Gouri dit vivre « dans l'angoisse de l'appauvrissement de la langue », alors que « nous nous réjouissons de la victoire de l'hébreu », il confirme la formule du « désespoir du vainqueur » que Scholem avait utilisée dans une lettre à Walter Benjamin à propos du sionisme herzien, aveugle à la présence arabe, et qui reléguait dans les marges le sionisme culturel d'Ahad Ha'am.

Les locuteurs suivants – les romancières Ronit Matalon et Orly Castel-Bloom, issues toutes deux d'une famille égyptienne, le poète Zali Gurevitch, la peintre Michal Na'aman, le professeur de yiddish Roy Greenwald, les écrivains Etgar Keret et Yitzhak Laor – répètent cette oscillation entre ardeur et angoisse, par moments apocalyptique, liée à la violence exercée par le sionisme à l'encontre à la fois des populations arabes, de la



Droits réservés

Ronit Matalon.
Nurith Aviv, *Langue parlée, langue sacrée*, 2008.



Victoria Hanna.
Nurith Aviv, *Langue parlée, langue sacrée*, 2008.

sacralité de l'hébreu premier et de sa mémoire rituelle, ou encore de la langue yiddish, la langue populaire « renvoyée » et remplacée par l'hébreu parlé. Matalon, très critique envers le « régime d'apartheid » d'Israël et sa « machine à exclure tout ce qui est lié à la culture arabe⁷ », dit sa « joie de l'hébreu », langue écorchée et salie retirée à son origine et reconduite à ses usages vivants, sens et sonorité à la fois, grâce à la littérature et aux traductions, tandis que Keret oppose au « pays idéologique » la mémoire longue d'une langue faite d'un conflit incessant entre différents hébreux : le texte littéraire vise alors au cœur de « l'arène la plus lointaine et la plus intime » un « point » de « sacré » où les conflits s'annulent.

Avec ce retour de la figure dialectique du « point », ici quasi ésotérique, on sent qu'un propos mystique latent irrigue le

propos poétique, et inspire aussi la récusation politique, qui oppose la mémoire longue de l'hébreu et de l'histoire juive à l'idéologie d'État et son amnésie abusive. Dans le premier tiers du film, une femme brune au teint très pâle et aux yeux très noirs, Victoria Hanna, prononce et scande en nous regardant un extrait du *Livre de la Création*, l'un des plus anciens traités de mystique juive : il évoque « 22 lettres liées à la langue et taillées par le souffle », destinées aux « cinq endroits du visage », qu'elle montre et touche de ses doigts, mimant le texte sacré : le noyau de la théologie juive de la nomination, qui fascina diversement Scholem et Benjamin, auteurs familiers à la réalisatrice, est délivré ici dans un texte mimé et scandé par une femme, où la triade cosmogonique du feu, du souffle et de l'eau répond aux « trois mères », dont les noms emportent la parole scandée vers le chant. *Langue sacrée, langue parlée* remonte vers un temps mythique, mais en cherchant son influx dans la langue parlée aujourd'hui : là où la langue sacrée, pénétrée par l'histoire, se dissemine dans le poème profane, émancipé de la Loi religieuse par un idiome propre, souverain, qui dès lors transmet son inquiétude historique.

Traduire : « tous les rêves suivent la bouche »

Le dernier film de la trilogie revient à la pluralité des langues à partir de l'hébreu comme langue de départ et/ou d'arrivée pour une série d'écrivains traducteurs, mais le trajet dont ils témoignent fait revenir au « noyau » sacral de l'hébreu, celui qui justement semble résister à la

traduction, faisant de celle-ci un défi⁸. Tandis que les langues communiquent par des portes et des ponts invisibles, les strates de l'hébreu deviennent autant de vertiges et d'appels : l'hébreu adresse un signe particulier à chaque langue. La traversée traductrice fait passer un monde

dans un autre, et cette règle a porté l'histoire des religions, par quoi le film commence. Sandrick Le Maguer raconte sa découverte du Midrash, « commentaire infini » et « un peu fou », fait de récits, de débats interprétatifs et de jeux de mots, qui « ne peut se soumettre à une restriction qui serait celle de l'histoire », et évoque sa relecture des Évangiles à la lumière de l'« ambiance midrashique ». On entend ensuite un extrait du Talmud de Babylone : un rabbi raconte qu'après avoir fait un rêve il est allé voir les vingt-quatre oniromanciens de Jérusalem, que chacun lui livra une signification différente, mais que toutes se réalisèrent, car « tous les rêves suivent la bouche ».

Par la fenêtre on voit alors une paisible mer gris-bleu qui nous relie à la Méditerranée antique évoquée dans le préambule : la voix de Nurith Aviv évoquait Pharos, l'île-phare où, d'après le Talmud, s'était faite la première traduction de la Torah, en grec, au ^v^e siècle avant notre ère : soixante-dix lettrés juifs s'étaient mis au travail sur l'ordre du roi Ptolémée, chacun dans son coin, et, Dieu les ayant inspirés également, ils donnèrent miraculeusement le même texte. Le miracle, c'est que le transport du texte de la Loi dans une autre langue imposée par le roi égyptien ait été inspiré par Dieu, comme s'il avait accepté et même aimé voir les hommes se partager la Révélation. Mais cette Torah grecque nommée « Septante » devint plus tard l'Ancien Testament : coup dur pour les Juifs et erreur de fond pour les sages, car, « selon la tradition juive, la traduction de la Bible, comme toute interprétation, peut accompagner le texte original, mais pas le remplacer ». Cela n'empêche pas qu'en l'île de Pharos, nous dit la voix presque espiègle de Nurith Aviv, au

Droits réservés



Sandrick Le Maguer.
Nurith Aviv, *Traduire*, 2011.

^{er} siècle de notre ère, « Juifs et non-Juifs fêtaient l'anniversaire de cette traduction miraculeuse ».

La traduction poétique élargit le pays intérieur, émancipe la conscience à partir d'un coup de foudre mué en initiation, et elle fait de la sécularisation un sortilège en permettant de se nourrir encore de ce dont on se libère. Le cinéma de Nurith Aviv expérimente ainsi les paradoxes de la sécularisation poétique qu'avait analysés Hans Blumenberg dans *Arbeit am Mythos* (1979⁹), plaider pour un « travail dans le mythe » qui prolongeait celui pour les Lumières qu'était *La Légitimité des temps modernes* (1966). Ces paradoxes sont rejoués dans les récitatifs de Chana Bloch, traductrice en anglais de Dahlia Ravikovitch, Anna Birkenhauer, traductrice en allemand de David Grossman et Eshkol Novo, et Rosie Pinhas-Delpuech, traductrice de l'hébreu en français, qui compare les romans d'immigrés de Yaakov Shabtaï et Ronit Matalon.

En ouvrant l'atelier des traducteurs, *Traduire* fait pénétrer le domaine de l'entre-langues comme pratique et imaginaire, à travers cette autre zone étrange qu'est le rapport entre traduction et création poétique : espace concret mais insaisissable, que polarisent d'autres « points » invisibles, nés du « dialogue » intime et public qu'invente le traducteur avec ses auteurs. Dans ce film dense et vaste, c'est

ainsi le monde des *langages* poétiques qui devient magie, alors que chacun en fait son terrain de travail et de jeu dans

l'historicité des textes, se rendant familier de puissances qu'il ne comprend et ne soumet qu'à demi.

*
* *

Le cycle que fait parcourir cette trilogie emmène donc du temps présent à l'histoire très ancienne, mais aussi du temps historique au temps mythique. Sa puissance de fascination tient à ce que l'obscur énergie des langues mène le jeu dans ces traversées vécues et imaginées, malgré le rapport précis et brûlant que les locuteurs ont avec elles. Partis du drame des vies déplacées, survivantes ou héritières d'une perte, on arrive aux rives d'un royaume sorcier que la parole de chacun, devenu narrateur et dramaturge de lui-même, mue en expérience historique et poétique, faisant toucher et palper ce mystère en parlant de sa vie, hissant ses pratiques linguistiques dans le paysage mental que produit sa pensée, partageant avec les autres un même *bain de lumière*, que capte ce cinéma.

On peut dire qu'au *mystère* des langues sont associés l'*énigme* d'une histoire et le *problème* d'Israël : trois formes d'expression d'un processus de sécularisation atypique, qui fait de ce cas israélien un creuset d'expériences et d'interrogations ardentes, dont la réalisatrice fait

une sorte de laboratoire idéal. Attachée à comprendre les nœuds noués dans les langues par ces épreuves d'exil, de déchirure et de dépossession, elle montre qu'elles ont pu devenir aussi des expériences d'acquisition, de défi, d'inventivité et de création, sans rien contourner de l'inextinguible problème politique qu'est devenue cette histoire. Parmi les langues parlées, l'arabe se fait entendre d'une manière singulière et forte, avec son impatience et son ironie propres, et cette conscience minoritaire n'est pas seulement liée au conflit israélo-palestinien, mais aussi à l'émigration judéo-arabe. L'investigation du pluriel des langues fait entrer de plain-pied dans la complication de l'histoire juive et européenne, devenue par force celle de la Palestine et des Palestiniens. C'est aussi contre ce rapport de force que parle chaque film en sourdine. Le parti pris de se poster méthodiquement dans l'entre-deux-langues fait saisir l'enchevêtrement des histoires juive, européenne et arabe, et dessine un espace d'entente politiquement précaire, mais réel.

Notes

1 D'abord chef opératrice, Nurith Aviv avait travaillé avec René Allio, Amos Gitaï, Jacques Doillon, Agnès Varda, avant de réaliser avec Eglal Errera en 1988 *Kafr Qar'a. Israël*, premier de quatorze documentaires. Une rétrospective a eu lieu au Jeu de Paume en 2008, une autre au Centre Pompidou en 2015. Voir <<http://nuri-thaviv.free.fr/>>.

2 Le film, paru la même année que *D'une langue à l'autre*, est joint à la trilogie dans le coffret paru en 2011, qui contient aussi *Vaters Land. Perte*, le texte bilingue de la trilogie et divers documents.

3 *Kafr Qar'a. Israël* (1989) évoque la vie quotidienne d'un petit village arabe proche de Tel-Aviv et

esquisse les contours d'une société arabe israélienne mal connue des Juifs israéliens comme des Palestiniens. *Makom, Avoda* (Lieu, Travail, 1997) raconte l'histoire d'une coopérative agricole israélienne qui, après avoir employé de jeunes Palestiniens du village voisin, les renvoya lors de l'Intifada, puis recourut à une main-d'œuvre thaïlandaise gravement exploitée. *Allenby, passage* (2001), est un plan-séquence de 5 min sur les murs d'une petite rue de Tel-Aviv.

- 4 Après la prise de parole d'une actrice issue de la récente immigration juive russe, Evgenia Dodina, fondatrice à Tel-Aviv du théâtre Gesher en 1991.
- 5 Ce débat filmé, où intervient aussi Dominique Voynet, est intégré sous le titre « Lauréat du prix Édouard-Glissant 2009 » dans le coffret de 2011.
- 6 Lettre de Scholem à Rosenzweig du 26 décembre 1926, reproduite et commentée

par Jacques DERRIDA dans *Les Yeux de la langue. L'abîme et le volcan*, Galilée, 2012.

- 7 Propos cités par Frédérique ROUSSEL, « Disparition de Ronit Matalon, romancière au ton libre », *Libération*, 12 déc. 2017, <https://next.libération.fr/culture/2017/12/28/disparition-de-ronit-matalon-romanciere-au-ton-libre_1619310>.
- 8 Je présente ce film plus en détail dans *La Tâche poétique du traducteur*, ouvrage collectif à paraître.
- 9 Hans BLUMENBERG, *La Raison du mythe*, traduit de l'allemand par Stéphane Dirschauer, Gallimard, 2005 ; et *Préfiguration. Quand le mythe fait l'histoire*, édité par Angus Nicholls et Felix Heidenreich, traduit de l'allemand par Jean-Louis Schlegel, Seuil, 2016.